Rok II. Warszawa, 15 Listopada 1909 r. № 22.

# MŁODA MUZYKA

DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

wychodzi 1-go i 15-go każdego miesiąca.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie: kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50. W Ks. Poznańskiem: rocz. Mk. 8 półrocz. Mk. 4.50, kwar. Mk. 2.25.

Numer pojedyńczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

**Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.**

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

**Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—7 pp., w niedziele i święta od 12—1.**

**Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.**

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

## TREŚĆ NUMERU.

## Wspomnienia historyczne

*(Od 15—30 listopada).*

16 listopada 1766 ur. się Kreutzer.
17 „ 1900 odsłonięcie pomnika Chopina w ogrodzie Luksemburskim w Paryżu.
„ „ 1816 ur. się Ambros.
18 „ 1816 ur. się Thiele.
„ „ 1883 otwarcie teatru narodowego w Pradze Czeskiej.
19 „ 1765 otwarcie teatru polskigo w Warszawie komedją „Natręty".
„ „ 1828 um. Fr. Schubert.
„ „ 1840 um. Vogl.
20 listopada 1894 um. Ant. Rubinstein.
21 „ 1695 um. Purcell.
22 „ 1710 ur. się Friedem. Bach.
„ „ 1900 um. Sullivan.
24 „ 1862 ur. się Stavenhagen.
25 „ 1709 ur. się Benda.
„ „ 1848 ur. się Hammerich.
26 „ 1895 um. G. Jensen.
27 „ 1474 um. Dufay.
28 „ 1829 ur. się Ant. Rubinstein.
„ „ 1871 ur. się Prod'homme.
29 „ 1643 um. Monteverdi.
„ „ 1797 ur. się Donizetti.
30 „ 1870 zatwierdzono ustawę Warsz. Tow. Muz.

---

Wszystkim przyjaciołom i czytelnikom „Mł. muzyki", którzy w rocznicę założenia pisma złożyli nam swoje życzenia, ślemy gorące podziękowanie.

**Redakcja**

---

## Związek Polskiej Młodzieży Muz.

Plan zajęć:

**We wtorki o godz. 11 rano** wykłady p. W. Lachmana dla dyrygientów chórów.

**We wtorki o g. 8 wiecz.** dwutygodniowe zebrania dyskusyjne.

**W środy o g. 8 w. i w niedziele o 12½** próby chóru mieszanego pod kierunkiem p. T. Czerniawskiego.

**W środy o g. 7** wykłady przedmiotów teoretycznych p. T. Czerniawskiego.

**W czwartki i soboty** próby „koła dramatycznego" pod reżyserją pp. St. Ratowskiego i H. Zbuckiego.

**W piątki o 8 wiecz.** pogadanki z literatury polskiej.

**W soboty o g. 12½** wykłady p. Rytla dla kapelmistrzów.

---

### Sala Muzeum Przemysłu i Rorlnictwa

**Niedziela 14 Listopada 1909 r.**

**koncert na rzecz „Związku Pol. Mł. Muz."**

z łaskawym współudziałem profesora Aleksandra Michałowskiego (fortepjan), Antoniego Borkowskiego (śpiew), Heleny Pawłowskiej (deklamacja), Wojciecha Dłutowskiego (skrzypce) i chóru „Harfa" pod dyrekcją Wacława Lachmana.

**Część I.**

1 Wieniawski. „Legenda"
wyk. *W. Dłutowski.*
2. Verdi. Arja z op. „Simon Boccanegra"
wyk. *A. Borkowski.*
3. Schumann Warjacja f-mol
wyk. prof. *A. Michałowski.*
4 a) Świerzyński „Idzie, idzie"
b) Gall „Raz na warti ja stojaw"
wyk. *chór „Harfa".*

**Część II.**

1. Chopin. Scherzo b-moll.
wyk. prof. *A. Michałowski.*
2. Schumann. „Dwaj grenadjarzy"
wyk. *A. Borkowski.*
3. Hubay. „Nocturne"
wyk. *W. Dłutowski.*
4. Leszczyński. „Niańka"
wypowie p. *H. Pawłowska.*
5. Moniuszko. „Ballada" o Florjanie Szarym"
wyk. *chór „Harfa"*
partję solową wyk. *A. Borkowski.*

Rok II. Warszawa, 15 listopada 1909 r. №. 22.

# MŁODA MUZYKA

DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go KAŻDEGO MIESIĄCA.

## WARSZAWSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

**Władysława ks. Lubomirskiego**

(w sali Filharmonji)

# Sezon koncertowy 1909—10.

**W piątek, dnia 12-go listopada 1909 r. o godz. 8¼ wieczorem**

Trzeci abonamentowy Koncert Symfoniczny

# Grzegorza Fitelberga.

## PROGRAM.

### Część I.

1. *L. von Beethoven.* Uwertura „Egmont."
2. *H. Berlioz.* „Symfonja fantastyczna."
   - I. Largo — Allegro agitato.
   - II. Valse — Allegro non troppo.
   - III. Adagio.
   - IV. Larghetto — Allegro assai.

### Część II.

3. *S. Rachmaninow.* „Wyspa umarłych" (1 raz). Poemat symfoniczny podług obrazu Böcklina.
4. *Vincent D'Indy.* *„Wallenstein."* Trylogja podług poematu F. Schillera (1 raz).
   - I. Obóz Wallensteina.
   - II. Piccolomini.
   - III. Śmierć Wallensteina.

* * *

*Hektor Berlioz.* „Epizod z życia artysty." Symfonja fantastyczna w pięciu częściach, op. 14.

Symfonja fantastyczna — jedno z najbardziej u nas znanych dzieł Berlioza — była po raz pierwszy wykonaną 5-go grudnia 1830 roku na koncercie orkiestry konserwatorjum (istniejące do dziś dnia Societé des Concerts du Conservatoire) w Paryżu, a napisaną dwa lata przedtem, czyli że istniała już wtedy, kiedy późniejszy autor „Fausta potępionego" zdobywał sobie dopiero w konserwatorjum jako uczeń Lesueura nagrodę „rzymską" (Prix de Rome) za kantatę „Sardanapal", a liczył 25-ty rok życia.

Mimo swej młodzieńczości jest dzieło to jednem z najdoskonalszych i najbardziej obfitujących w muzyczną inwencję utworów Berlioza — nie mówiąc już o pełnym fantazji kolorycie orkiestrowym, który zwłaszcza ze względu na epokę powstania jest zadziwiająco bogatym.

Symfonja fantastyczna, skomponowana pod wpływem nieszczęśliwej i zawiedzionej miłości do znakomitej aktorki angielskiej, Miss Smithson (późniejszej żony Berlioza) — była niejako przetopieniem na dźwięki ciężkich przejść młodzieńczego serca — typowym wykwitem „wojującego" romantyzmu.

Pomysły literackie, które stale bywały u Berlioza motorem pomysłów muzycznych, i tutaj oczywiście poprzedziły czy wywołały potrzebę stworzenia pięciu różnorodnych nastrojów muzycznych — odpowiadających pięciu częściom symfonji. Z okazji pierwszego wykonania dzieła przygotował autor program, przytoczony poniżej w całości, mający objaśniać znaczenie utworu.

W czasie pobytu swego we Włoszech, jako stypendysta, napisał Berlioz dalszy ciąg „Epizodu" pod tytułem „Lelio" czyli „Powrót do życia" — monodram, przeznaczony do przedstawiania na scenie, do którego niejako nastrojowym wstępem miała być symfonja „fantastyczna."

Monodram „Leljo" jest utworem w całości muzycznie o wiele słabszym — interesuje nas jednak z tego względu, że autor w specjalnie po raz drugi napisanym programie zmienił o tyle tekst objaśnienia literackiego, że nie ostatnie dwie części (Pochód na stracenie i Noc Sabbatu), ale całość symfonji przedstawia jako fantazję na tle podniecenia się zapomocą opium. Interesującym jest szczegół, że w owym drugim programie wyraża Berlioz nadzieję, iż poza całą treścią dramatyczno-literacką sama strona muzyczna może dla słuchacza stanowić dostatecznie zajmujący pierwiastek. Pierwszy komentarz symfonji poprzedza następujący wstęp, który stanowi niejako „credo" idei programowych Berlioza:

„Autor wziął sobie za cel przedstawienie muzyczne przeróżnych sytuacji z życia artysty, o tyle o ile się te muzycznie przedstawić dadzą. Plan dramatu bez słów, czysto orkiestrowego, powinien z góry być przedłożonym publiczności i służyć może jako tekst objaśniający poszczególne ustępy i motywujący ich nastrój i charakter."

*Marzenia, namiętności.* Część I.

„Kompozytor wyobraża sobie młodego muzyka, dotkniętego chorobą moralną, którą jeden ze sławnych pisarzy nazwał „vague des passions" (przypływ namiętności). Młodzieniec ten ujrzał poraz pierwszy kobietę, która łączyła w swych wdziękach ideał jego snów i marzeń i czuje od tej chwili, że stała się dla niego wszystkiem. Obraz ukochanej przedstawia się zawsze młodemu artyście związany ściśle z pewną myślą muzyczną, która tak jak ona posiada charakter namiętny, a przytem szlachetności i skromności pełen. Ten refleks muzyczny ideału i ciągła myśl o ukochanej ścigają imaginację artysty jako podwójna „idée fixe." Dla tego też melodja (C-dur), rozpoczynająca w skrzypcach pierwsze allegro, ukazuje się od czasu do czasu we wszystkich częściach symfonji. Przejście od pełnych melancholji marzeń, przerywanych wybuchami radości bez powodu, do stanu najgwałtowniejszej namiętności, wściekłej zazdrości, potem znów powrót do uczuć słodkich, łagodnych, do łez i ukojenia stanowią treść pierwszej części."

*Bal.* Część II.

Artysta w życiu, otaczającem go coraz to nowymi obrazami, znalazł się wśród gwaru wesołej zabawy; potem kontemplacja natury zajęła jego myśli — ale wszędzie, w mieście czy na wsi, ściga go obraz ukochanej i mąci spokój duszy i serca.

*Na łonie natury (Scène aux champs).* Część III.

Wieczór na wsi; cichy, spokojny wieczór, słychać tylko djalog dwuch fujarek pastuszych, odpowiadających sobie wzajemnie. Te dźwięki słodkie — cisza otoczenia, przerwana tylko szumem liści, poruszonych lekkim powiewem wietrzyka — nadzieja wreszcie, która od niedawna zaczęła wstępować w serce artysty, wszystko to wywołało w jego duszy poczucie błogiego spokoju; myśli kojarzą się dziwnie — może jego tęs-

nota skończy się niedługo — lecz jeśli się zawiedzie na tej, którą kocha — jeśli się ona od niego odwróci? To pomięszanie nadziei i obawy — myśl o szczęściu, zmącona czarnem przeczuciem, stanowią treść Adagia Na końcu jeden z pastuszków rozpoczyna swą melodję; ale zamiast odpowiedzi grzmot oddalony zwiastuje burzę. Samotność.--Cisza.

*Pochód na stracenie.* Część IV.

Niestety, nadzieje zawiodły — pewność, że miłość jego nie jest odczuta wzajemnie, przyprowadza artystę do zamiarow samobójczych. Ale doza opium była za słaba; nieszczęśliwy zapada w ciężki sen, pełen straszliwych, piekielnych wizji.

Śni mu się, że zamordował swoją kochankę i skazany na śmierć, skończy życie na szafocie — i że sam jest świadkiem egzekucji. Orszak postępuje zwolna przy dźwiękach marsza ponurego i groźnego, potem uroczystego, przechodzącego wreszcie w poważny odgłos kroków tłumu. Ostateczna chwila się zbliża -- marsz się kończy; — cztery pierwsze takty owej „idée fixe“ jako ostatnie wspomnienie kochanej kobiety, przerywa fatalny cios topora gilotyny.

*Sen nocy Sabbatu.* Część V.

„Artysta widzi się wśród rozszalałej orgji czarownic, piekielnych widm, które towarzyszą niby jego pogrzebowi. Dziwne odgłosy, jęki, wybuchy upiornego śmiechu towarzyszą tym szatańskim egzekwjom. Jeszcze raz odzywa się ulubiona molodja; ale zmieniona, odarta z szlachetnego pierwiastku, brzmi jak pospolity, bezecny taniec; to ona, ukochana zjawia się w sabatową noc, powitana radosnem wyciem czarownic i w orgję ich tańca rzuca się z rozkoszą; dzwony żałobne jęczą Dies Irae*), odzywa się najpierw jako przypomnienie sądu ostatecznego, przechodząc potem w djabelską iście parodję. Na zakończenie Rondo Sabbatu z Dies Irae łączą się razem.“

* * *

*Sergiusz Rachmaninow. „Wyspa umarłych.“* Poemat symfoniczny według obrazu A. Böcklina. Op. 29.

Żadne z dzieł malarzy współczesnych nie podniecają tak silnie fantazji twórczej muzyków, jak bajeczne w swoich pomysłach realistycznych a tak nierealnych — drgające ciepłym kolorytem barw — przedziwne w nastroju obrazy Böcklina.

Oprócz szeregu drobniejszych utworów (wśród których należy wymienić piękny utwór fortepjanowy Ludomira Różyckiego: „Igraszka fal“) — istnieje cała Böcklinowska Symfonja Hauseggera (na tle cyklu obrazów mistrza z Bazylei), a obecnie przybyło dzieło znakomitego rosyjskiego kompozytora, stworzone pod wrażeniem „Wyspy umarłych.“ Któż nie zna obrazu Böcklina — tej przykuwającej do siebie potężnym, żywiołowym nastrojem kompozycji; wśród ciemno-zielonych fal morskich, otoczone ciemnymi cyprysami wznoszą się białe mury tajemniczego uroczyska śmierci; zda się, że od tej pustki wieje cisza złowroga — przerywana jedynie pluskiem wiosła samotnej łodzi — zdążającej z łupem ku czarnym czeluściom bramy śmierci.



S. RACHMANINOW.

Rachmaninow nie pragnął stworzyć dzieła programowego — choć prawdopodobnie fantazja jego wysnuła z obrazu Böcklina jakiś idejowy podkład — który mu podyktował tę a nie inną formę muzycznego poematu; nie zdradza jej jednak słuchaczowi, każąc jedynie czysto muzycznych doznawać wrażeń — dając przepysznie uchwycony nastrój jakiejś bezimiennej tragedji, której kołyszący -- nierówny rytm na $^5/_8$ (zmieniający się na chwilę w środkowej części), specjalne nadaje piętno.

* * *

*) Berlioz użył tu za motyw znaną kościelną „Sekwencję“ z „Missa pro defunctis“, pochodzącą z XIII-go wieku i stanowiącą — począwszy od XIV-go wieku — drugą część kościelnego Requiem.

*Vincent D'Indy. „Wallenstein."* Tragedja według poematu dramatycznego Schillera. Op. 12. 1) Obóz Wallensteina. 2) Max i Tekla (Piccolomini). 3) Śmierć Wallensteina.

Trylogja znakomitego ucznia Cezara Francka należy do dzieł, mających ważne znaczenie dla rozwoju twórczości symfonicznej we Francji — gdzie mimo zasług Berlioza na tem polu — przez długi okres czasu głównie kwitnęła muzyka operowa.

„Wallensteina" napisał D'Indy w czasach swej młodości, mając zaledwie 23-ci rok życia; środkowa część trylogji (Max i Tekla) była pierwszem dziełem, przez młodego autora wykonanem publicznie na koncertach Pasdeloup'a w r. 1874 ym w Paryżu.

Pierwszy z obrazów, odpowiadających trzem częściom utworu dramatycznego Schillera*), jest barwną illustracją życia obozowego; charakterystycznym momentem tego obrazu jest 3-głosowa fuga na cztery fagoty; rubaszność tego śmiałego efektu ma być podobno analogją do słynnego kazania obozowego, zaczynającego się od wykrzykników: „Heisa, Jucheisa, Dideldumdei."

Część druga (Max i Tekla (Piccolomini) — odpowiadająca powolnej części symfonji — charakterem swych spokojnych, szlachetnych tematów, mających uzmysławiać dwie czyste, ponad podłości i intrygi wyrosłe postacie Piccolominich — kontrastuje znakomicie z obrazem gwarnego życia obozowego. „Śmierć Wallensteina" koncentruje w sobie wszystkie użyte w poprzednich częściach tematy. Początek utrzymany w tempie powolnem, charakteryzuje w szerokich, interesujących harmonicznie akordach „wpływ astralny na ludzkie przeznaczenia." Akcję Schillerowskiej tragedji illustruje D'Indy operowaniem motywami Wallensteina. Obozu, Tekli (flet i harfa). Maxa (waltornia) — doprowadzając do największej potęgi temat główny Wallensteina — w który groźnie wplatają się potężne akordy „astralnego przeznaczenia"; poczem motyw Wallensteina ginie w najsubtelniejszych pianissimach.

HENRYK OPIEŃSKI.

---

Dr. ZDZISŁAW JACHIMECKI.

# Studja do historji tańca w Polsce w w. XVI i XVII.

Posiadamy dziś szereg źródeł cennych, które wzbogacają wiadomości nasze o tańcu w Polsce w wieku XVI i w pierwszych dziesiątkach lat w. XVII. Dotychczas nie zostały one zupełnie uwzględnione, przynoszą więc materjał nowy i bardzo bogaty, równocześnie zaś oświetlają przedmiot nasz z kilku stron przez to, że autorami tańców, którym poświęcić pragnę zdania te, byli ludzie różnych narodowości: polskiej, włoskiej i niemieckiej. Okoliczność ta będzie bardzo pomocną przy metodzie porównawczej, jakiej podpadną badania nad *pierwiastkiem polskości w muzyce.* Są bowiem źródła te nietylko pomnikami do historji tańca *polskiego* i tańca w Polsce, lecz zarazem świetnymi przykładami, mogącymi wytłumaczyć nam, w jakich rysach rytmicznych i melodyjnych tkwiła muzyka rdzennie polska w czasach, kiedy kultura niemiecka i włoska silne już wpływy na polskiej wycisnęły.

Kompozycje taneczne, sięgające najodleglejszej dla nas przeszłości, zachowały się w tabulaturze organowej z roku 1540 *Johannis de Lublin*, kanonika regularnego w Kraśniku. Tabulatura ta — dziś własność Akademji Umiejętności w Krakowie — jest bogatszą od wielu innych niemieckich z tych czasów pochodzących, np. Leonarda Klebera lub Hansa z Konstancji, różnorodnością zaś swojej treści muzycznej jest niemal bezprzykładnie obfita. Dla muzyki polskiej stanowi ona jeden z najciekawszych dokumentów, przedstawiając sobą wierny obraz obcych influencji, działających na rozwój polskiej produkcji muzycznej w czasach zygmuntowskich. „W dziejach muzyki polskiej" nie ocenił prof. Poliński ważności tej tabulatury, po

---

*) Prócz muzyki do Wallensteina napisał D'Indy pod wrażeniem dzieła Schillera wielki utwór oratoryjny „Pieśń o dzwonie."

za, zgoła niekrytycznymi, domysłami o znaczeniu monogramu *N. C.* niema tam żadnej notatki o czasie powstania jej, nie zaznaczona też różnica w latach między tą tabulaturą a drugą, znajdującą się w posiadaniu p. Polińskiego. Nawiasem mówiąc, mamy w tabulaturze tej cały szereg kompozycji kościelnych, także Finka i Stolzera, potem madrygały włoskie, np. *Madonna bella* i *Con lacrime sospir*, nareszcie kompozycje instrumentalne o programowym zupełnie typie, np. *Bellum francigenum* (w trzech długich częściach). *Tańce* skupiły się przeważnie na kartach 211—223, kilkanaście z pośród nich zaczyna tytuł: *sequuntur coree N. C. 1541*. Pośród nich są piosenki taneczne: „Zakłołam się tarnem" i „Szewczyk idzie po ulicy szydełka nosząc." Dwa tańce w tym oddziale noszą nazwę „Poznanie", inne—to: *Paur-thanz* (*Brauer-tanz*), *Tszhayner-Thanz* (*Zeuner*), *Hayduczky*, taniec hiszpański i włoski i jeden z tytułem *Conradus*. Inne tańce, rozrzucone w tabulaturze tej, nazywają się: karta 103 *Corea Simonis*, k. 112 i 131 „Poznanie", a także utwór na karcie 200 p. t. *Anglicum* ma charakter taneczny.

Trzy pierwsze tańce monogramisty N. C. mają wspólny i skrystalizowany typ. Każdy rozpada się na dwie różne rytmicznie części; pierwsza w takcie całym, druga w rytmie „trzyćwierciowym" rysuje mniej więcej tę samą melodję. Charakterystyczne akcenty dają się zauważyć; przesuwają się one z mocnych części taktów na słabe, występując z reguły w takcie przedostatnim. Wykonywanie tańców takich musiało mieć specjalny sposób, kiedy np. *Valentin Haussmann* w swoim *Venusgarten* z r. 1602 odróżnia go od niemieckiego rodzaju. Podobny schemat utrzymany jest w tańcach z nazwą „Poznanie." Silnie wyróżnia się taniec *Hayduczky* przez dość brutalne i surowe kontury melodji i czerstwy rytm. Taniec ten nie jest unikatem; drugi, znany mi z istnienia przykład, znajduje się w rękopiśmiennej tabulaturze lutniowej z roku 1619 w bibljotece miejskiej w Lipsku (*Wustmann: Musikgeschichte Leipzigs*). *Tschayner-Thanz* jest nieco różny od dwuch przykładów, podanych w „historji tańca w Niemczech" Fr. Böhme'go. Tak samo dość indywidualnymi są: *Paur-Thanz* i *Anglicum* w stosunku do współczesnych oryginałów. Melodyka tańców monogramisty naszego nie jest ani skromniejsza ani bogatsza od melodyki kompozytorów włoskich lub niemieckich w czasach tych i w analogicznych kompozycjach. Pomiędzy *Preambulami* jego a tańcami tymi zachodzi wiele podobieństw w harmonizowaniu i zwrotach manierycznych, przyjętych od innych.

Późniejsze o lat 60 od czasu powstania tabulatury tej fakty mówią nam, że tańce polskie musiały wyrobić sobie uznanie za granicami kraju, że należały do najulubieńszych. Spotykamy je rozsiane po rękopiśmiennych zbiorach tanecznych na lutnię lub inne instrumenty, że wspomnę choćby manuskrypt J. 307 król. bibljoteki w Dreznie (Böhme) na cytrę, lub w tejże bibljotece na lutnię rękopis B. nr. 1030. U nas, niestety, nie zachowało się nic mniej więcej, a najznakomitsi kompozytorowie polscy, Szamotulski, Lwowczyk, Szadek, nie pisali pewnie tańców. Pisał je natomiast *Wojciech Długoraj*. Taneczne kompozycje jego pojawiają się w lat dwadzieścia dopiero od historycznego wystąpienia Długoraja w sprawie Samuela Zborowskiego. O wydaniu kompromitujących Zborowskiego listów dowiedzieli się historycy muzyki polskiej ze skromnych zapisów Żegoty Pauli'ego (rękopis w Bibl. Jag.). Długoraj znika z widowni jeszcze przed śmiercią Batorego; może zmusiła go do ukrycia się obawa przed zemstą Zborowskich?... Pierwsze tańce jego spotykamy w *Thesaurus harmonicus* J. B. Besarda (Kolonja 1603). Sześć *villanelli* Długoraja, zamieszczonych tam, są muzyką pełną harmonicznie i sentymentem głębokim wyróżniają się wybitnie pośród wszystkich innych. Pierwszą z nich, transponując ją z *f-mol* do *g-mol* (myślę więcej o armaturze, niż o samej tonalności, jeszcze dość kościelnej) zamieścił Wilhelm Tappert w swoim zbiorze stu kompozycji z tabulatur w. XVI—XVIII. Tańce polskie Długoraja znajdują się dopiero w tabulaturze bi-

bljoteki miejskiej w Lipsku w r. 1619. Jedna np. na str. 407 w czystem *G-dur*, podana u Wustmanna (l. c.) ma ten sam charakter wewnętrzny, co kompozycje Długoraja u Besarda. Autor wspomnianego dzieła identyfikuje Długoraja z *Diomedesem Catonem*, Sarmackim wenecjaninem. Na jakiej podstawie czyni to? Diomedes Cato brzmi tak nie po włosku, że może być pseudonimem. Czyżby przybrał go Długoraj, udawszy się z Wenecji na dwór Kostków dla zatarcia śladów dawnego czynu? Metamorfoza ta mogłaby być możliwą, powód do niej jest dość wystarczającym. Stąd może pochodzi, że Diomedes sporo pisał pieśni polskich, potrzebując do zaaklimatyzowania się tak niewiele czasu. Styl kompozycji Diomedesa i Długoraja jest bliźniaczo podobny, szczegół ten mógłby więc przemawiać za możliwością takiej przemiany. Są motywy przeciwne jej, np. ten, że w wydawnictwie Besarda z r. 1603 jest Długoraj i Diomedes, ale fakt ten nie jest bynajmniej klasycznym świadkiem przeciw domysłowi; Besard nie znał takich praw autorskich, jakie dziś w świecie istnieją, nie musiał więc znać, lub porozumiewać się z kompozytorami, których utwory ogłaszał; brał je wprost z odpisów, krążących dziesiątkami, niekiedy zupełnie koszlawiących oryginalny tekst kompozycji. Snując dalej i usprawiedliwiając przypadkową myśl Wustmanna, nie ogłaszam jej jako tezy i przeciw takiemu rozumieniu jej zastrzegam się. (*D. n.*).

---

Dr. ZDZISŁAW JACHIMECKI.

# Karola Szymanowskiego kompozycje fortepjanowe.*)

Kiedy przed trzema przeszło laty poznałem pierwsze dzieło K. Szymanowskiego—9 Preludjów — przypomniały mi się pamiętne zdania Schumanna, witającego jakby w imieniu całej Europy twórczość Chopina w jego warjacjach op. 2. Szymanowski od samego początku twórczości wydaje z siebie dzieła doskonałe, że, nie będąc nigdy płytkim w swoich pomysłach, nie pogłębia się powoli. Gienialnem zmożeniem wszystkich trudności technicznych dotarł Szymanowski odrazu na dno swojej duszy. Wypowiada się muzyką w najwyższym stopniu świetną, piękną zewnętrznem pięknem, pełną szczytnej poezji i udzielającą się urokiem swoim. Ponadto każą trzy wydane dotąd zeszyty kompozycji Szymanowskiego wierzyć, że zawarte w nich pomysły są cząstką tylko z bogatego zasobu, tkwiącego w talencie Szymanowskiego.

Pierwsze preludja Szymanowskiego powstały zanim ich autor liczył lat 20. Wszystkie, w liczbie dziewięciu, są skończenie doskonałymi poematami lirycznymi. Może najwyższem z pośród nich jest nr. 2, snujące się w falistej melodji jak jedno, serdeczne, długie westchnienie. Logika rozwoju myśli muzycznej w niem i forma są wprost idealne. Niektóre modulacje, przy całej swojej prostocie, wydają się na tle dystyngowanej skromności, w jakiej utrzymany jest cały utwór, jak cenne ozdoby. W tę przejmującą treść muzyczną tchnięta jakby najpiękniejsza część duszy muzyka-poety... Mgła melancholji owiewa nas, kiedy słuchamy tego preludjum...

W innych preludjach uderza śmiałość harmoniczna i rytmiczna, figury pełne lotności i bogata pomysłowość polifoniczna. Nastroje zmieniają się. Rozmarzenie ustępuje miejsca silnym, namiętnym porywom. Prelud V. (*allegro molto—impetuoso*), w którym walczą uporczywie dwa rytmy w wiolinie i basie, jest wspaniałym kon-

*) „Przewodnik Koncertowy" Nr. 6.



K. SZYMANOWSKI.

trastem preludjum drugiego i obok niego najwyższem w całem dziele. Rzadką jest ekonomja, z jaką Szymanowski używa efektów dźwiękowych; dowodzi ona subtelności słuchu kompozytora, dochodzącego do punktów kulminacyjnych w natężeniu tonalnem drogą najszczęśliwszą. Stąd i styl fortepianowy kompozycji Szymanowskiego jest wzorowy; oktawy, tak częste u innych, pojawiają się tylko w chwilach niezbędnej potrzeby wzmożenia siły dźwięku.

Cztery *etiudy* op. 4 nie rozwiązują — z wyjątkiem etudy drugiej — jednolitych problemów technicznych, jak etiudy Chopina. Ta druga w *Ges dur* jest jakby dalszym ciągiem cudownej etiudy nr. 21 (op. 25, nr. 9) Chopina, ostatecznem wyczerpaniem pomysłu zasadniczego, tkwiącego w niej. Jest może nieco zadługa; jeśli ma służyć celowi technicznemu — zadanie swe spełnia znakomicie, drobny zaś w treści motyw jej rozsiany jest na zbyt wielkiej przestrzeni, aby mógł równie silnie zająć. Prawdziwą perłą tego zbioru jest etiuda trzecia w *b-mol*. Zadanie ściśle techniczne ustąpiło tu przed poetyckim charakterem utworu. Żałosna, lecz pełna dramatycznego elementu etiuda porusza do głębi, jest też jednem z najgłębszych dzieł w muzyce polskiej, głęboka nie przez koturnowy patos, którego niema w twórczości Szymanowskiego. Dwie pozostałe wymagają od wykonawcy zrozumienia zawartych w nich pomysłów polifonicznych. Szymanowski kojarzy w sobie gienialny dar muzyczno poetycki z wybitną zdolnością polifonisty. Wielogłosowe skojarzenia w kompozycjach Szymanowskiego są wypływem szczerej inwencji nie zaś chęci komplikowania; cechuje je taka sama lekkość jak i w ustępach homofonicznych.

Dziełem rozpiętem szeroko są *Warjacje* op. 10. na temat pieśni ukraińskiej (poświęcone ś. p. Zygmuntowi Noskowskiemu). Talent Szymanowskiego przedstawia się w nich tak wszechstronnie, bogactwo środków, które służą mu do wypowiadania się tak jest wielkie, że dla oceny wartości tych warjacji musielibyśmy sięgać po porównania w podobnych dziełach Regera. W przeciwieństwie do dzisiejszych form warjacji, w których temat zanika zaraz w drugiej lub trzeciej przemianie, rysuje się w warjacjach Szymanowskiego zasadnicza melodja prawie nieprzerwanie, zmienia się niejednokrotnie w charakterze lub konturach tylko, ale stale niemal jest muzyczną *basis* lub kręgosłupem. Rodzaj ten, bliższy właściwej istocie warjacji przedstawia większe trudności, niż ten, który z warjacji czyni wolną fantazję. Szymanowski stworzył w nich dzieło najwyższej wartości; okazał się zupełnym panem techniki kompozytorskiej, dowodząc tego w przykładach mistrzowskich; dla pjanisty otworzył najszersze granice, z fortepjanu wydobył wszystko, co dać może ten instrument.

Warjacja pierwsza bardzo *brillante* rozsnuwa nad tematem leciuchne koronki; śmiało przelatują nad nim triolkowe figury, podkreślane kwintami. Druga (*agitato*) opiera wstępną melodję tematu o huragan oktaw lewej ręki. W trzeciej i czwartej zaciera się temat, ustępując w pierwszej z nich dramatycznie wijącej się melodji (w oktawach), w drugiej brawurowym figurom prawej ręki. W warjacji VI zmienia się miękki charakter tematu w majorowy; jest ona pieśnią miłosną (*andan-*

*te dolcissimo*). VII przedstawia się jak *etiuda*, w ktorej dwa różne rytmy starają się o pierwszeństwo lub zupełny aliaż. Warjacja ósma—*marcia funebre*. W najniższych rejonach klawiatury, w dysyonansie małej nony słyszymy dzwony z ich pogłosami; na tem niemilknącem tle—pedale rysuje się ponuro melodja tematu. zamieniona w muzykę śmierci. Pierwotny rytm jej został tu zachowany ($^3/_4$). Dwukrotnie podnosi się do *fortissima*, poczem spada do ciszy, w jakiej się warjacja ta zaczęła. Dziwne barwy roztaczają się w warjacji IX. Temat w basie wyłamuje się niespodziewanym krokiem z tonacji majorowej, tworząc w punkcie tym moment bardzo silny w wyrazie; prawa ręka ślizga się w nieporównanie miękkich pasażach, aż zaczyna przejmować melodję przewodnią, którą piętrzy w coraz wyższe sfery. Długie *finale* jest wprost monumentalne. Zaczyna się, mimo żywe tempo, *trionfando*, następnie często zmienia charakter. Ustęp środkowy stanowi *fugato* z początkowej frazy tematu, prowadzone *poco buffo*. Szymanowski wyczerpał w zakończeniu tem temat w każdym kierunku najzupełniej. Ucho pławi się w blaskach, w których toną motywy tematu, nabierając samodzielności i zmierzające do tem silniejszego zaznaczenia myśli zasadniczej. Pierwsza fraza tematu, rozgałęziając się w potężne podźwięki pasażów obu rąk kończy warjacje.

Oto dzieło, któremu należy się zaszczytne miejsce w naszej literaturze fortepjanowej. Oby kompozycje Szymanowskiego, tak piękne i tak bogate, stały się rychło drogiemi jak najliczniejszym miłośnikom muzyki.

# Współcześni muzycy polscy.

(*Ciąg dalszy*).

**Posselt Robert,** artysta-skrzypek, ur. 17 lutego 1873 w Nowym Sączu. Pierwsze wykształcenie muzyczne otrzymał u Tyberga we Lwowie, a następnie w konserwatorjum lwowskiem, które ukończył w r. 1888 jako laureat. Ze Lwowa udaje się Posselt do konserwatorjum w Pradze, gdzie do r. 1892 studjuje grę skrzypcową u Benewitza, fortepjanową u Lugerta, ucząc się równocześnie harmonji u Förstera i Knittla, historji muzyki u Gundling'a. Po ukończeniu konserwatorjum praskiego osiada w Krakowie, gdzie oddaje się pracy pedagogicznej. Otrzymawszy w r. 1894 stypendjum Wydziału krajowego, wyjeżdża do Paryża na dalsze studja. Tu wstępuje do konserwatorjum i jako nadzwyczajny słuchacz tegoż, studjuje grę skrzypcową w klasie Garcin'a. Po śmierci Garcin'a pracuje dalej pod kierunkiem Marsick'a, zajmując równocześnie stanowisko pierwszego skrzypka w orkiestrze Lamoreaux'a. W r. 1897 przyjął stanowisko profesora wyższego kursu gry skrzypcowej w „Académie Internationale de musique" w Paryżu, na którem to stanowisku pozostawał do r. 1900. W czasie tym wyjeżdżał do Petersburga i Moskwy, gdzie brał udział jako solista w koncertach symfonicznych Szeremetiewa i Litwinowa. Po podróży artystycznej, podczas której koncertował we Lwowie, Krakowie, Poznaniu, Berlinie, Wiedniu i ponownie w Paryżu — osiadł w r. 1904 w Krakowie i założył wyższą szkołę gry skrzypcowej.

Napisał szereg utworów na skrzypce, fortepjan i do spiewu.

**Raczyński Bolesław,** ur. 1880 r. Studja muzyczne odbywał w konserwatorjum krakowskiem pod kierunkiem Singera i Żeleńskiego, następnie u F. Szopskiego w Krakowie i Stefana Krehla w Lipsku. Napisał operę „Królewicz Jaszczur", muzykę do „Krakusa księcia nieznanego", „Nocy listopadowej" i „Chmur", pieśni, nokturn (skrzypce i fortepjan), kolendy. Mieszka w Krakowie, gdzie jest nauczycielem w instytucie muzycznym.

**Rogowski Ludomir Michał,** kompozytor i kapelmistrz, ur. w Warszawie 1881 r. Ukończył Konserwatorjum Warszawskie, następnie kształcił się u Nikischa i Riemanna w Lipsku. Napisał baśń symfoniczną: „Śpiący Rycerze“, poematy symfoniczne: „Legienda“, „Hejnał“, „Siedem królewien“, utwory kameralne, fortepjanowe, pieśni i chóry. Pracuje również na polu literackiem. Na obu polach był kilkakrotnie odznaczony na konkursach (w Ameryce, Anglji etc.). Przebywa w Wilnie, gdzie zajmował ostatnio stanowisko dyrektora szkoły muzycznej Montwiłła.

**Roguski Gustaw,** ur. 1839 r. w Warszawie; uczeń Skapczyńskiego i Szwarzbacha; studjował w r. 1860 w Berlinie kontrapunkt u Marxa, poczem pracował u Berlioza w Paryżu. Po powrocie do kraju objął stanowisko profesora harmonji w Konserwatorjum Warszawskiem, a w pewien czas potem i inspektora tej uczelni; na stanowiskach tych pozostaje do dziś dnia. Z początku pisał utwory religijne (Motet i dwie msze). Z dzieł kameralnych napisał: 2 kwartety smyczkowe, trio na fortepjan, skrzypce i wiolonczelę, kwintet na fortepjan i instrumenty dęte, sonatę na fortepjan i wiolonczelę (nagrodzona na konkursie Tow. muzycznego). Z utworów chóralnych wyróżniono na konkursie „Pieśń majową“ na głosy żeńskie, z solowych: „Obawa“ i „Śpiewak w obcej stronie.“ W Wiedniu (Musikverlagshaus) wydano Andante Roguskiego na 3 klarnety. Całość dorobku kompozytorskiego uzupełniają salonowe utwory fortepjanowe. Wespół z Żeleńskim napisał podręcznik do nauki harmonji.

**Rosen Ludwik Juljan,** ur. 1869 w Kaliszu. Kształcił się w kompozycji w konserwatorjum w Wiedniu, następnie w Karlsruhe u Lachnera i we Wrocławiu u Himmelsfosa. Koncertował jako pjanista w kraju i zagranicą. Napisał sporą liczbę (do 100 opusów) dzieł na fortepjan, kameralnych, orkiestrowych i do śpiewu.

**Różycki Aleksander,** ur. 1845 r., profesor Konserwatorjum Warszawskiego. Literatura pedagogiczno-fortepjanowa ma w osobie prof. Różyckiego zasłużonego przedstawiciela. „Szkoła techniki fortepjanowej“ (2 części). Dwie szkoły na fortepjan, „Gamy i arpeggia“, „Ćwiczenia na pięciu tonach“ (2 części), „Etiudy melodyjne dla początkujących“, opracowanie całego szeregu wydawnictw pedagogicznych, jak: „Etudes et exercises“ (do 100 zeszytów), „Le jeune pianiste“ (wybór kompozycji łatwiejszych), „Les deux amies“ (zbiór kompozycji na 4 ręce“). Program nauczycielski“ (wybór kompozycji), „Konserwatorjum warszawskie“ (wybór kompozycji), „Preludja Bacha“, „Musique moderne“ (zbiór kompozycji trudniejszych) oto pobieżne wyliczenie prac Różyckiego, które uzupełnić należy sporą liczbą pieśni solowych i utworów fortepjanowych. (*D. c. n.*).

DR. ZDZISŁAW JACHIMECKI.

# Jacques Pollonois i Jacob Reys.

(Przyczynki do artykułu p. Henryka Opieńskiego).

Bogaty tom rozpraw, ktory muzykolodzy wszystkich narodowosci złożyli słynnemu profesorowi uniwersytetu lipskiego, *Henrykowi Riemannowi*, w sześćdziesiątą rocznicę jego urodzin (*Riemann-Festschrift. M. Hesses Verlag 1909*), zajmuje czytelnika polskiego żywo ze względu na umieszczone tam dwie prace, dotyczące historji muzyki polskiej. Autorem pierwszego studjum p. t.: *Ueber die polnische mehrstimmige Musik des XVI. Jahrhunderts* jest p. Adolf Chybiński, dając w niem ze wszech miar szczęśliwy szkic muzyki polskiej w jej pierwszym świetnym okre-

sie. Z rozprawką drugiego autora mieli sposobność czytelnicy „Młodej Muzyki“ zapoznać się w Nr. 19 pisma, gdzie została ona w całości powtórzona. Nie wdając się tu w krytykę metody i czynników, użytych przez p. Opieńskiego do wyjaśnienia, czy nazwiska Jakób Polak i Jakób Reys odnosiły się do jednego lub dwuch kompozytorów i wirtuozów równocześnie, ograniczam się do stwierdzenia, że podany w artykule p. Opieńskiego „wykaz kompozycji, odszukanych pod nazwiskiem Jakóba Reysa i Jakóba Polaka“ jest niezupełny i to rażąco niezupełny. W czterech zbiorach lutniowych Besarda (z r. 1603 i 1617), J. van den Hove (z r. 1612) i G. L. Fuhrmanna (z r. 1615) znalazł p. Opieński **10** (dziesięć) kompozycji obu tych Jakóbów. Tymczasem znajduje się ich tam prawie **trzy** *razy tyle*, bo 29. Nie wiem, czemu przypisać to fatalne przeoczenie; w pracy, zamieszczonej w sąsiedztwie rozpraw pierwszorzędnej wartości, wśród takich znawców muzyki lutniowej, jak Chilesotti i Ecorcheville, i przeznaczonej dla świata fachowców, pomyłka p. Opieńskiego razi powójnie i niczem nie da się usprawiedliwić. Eitner nie podał wprawdzie zupełnego spisu w *Quellenlexikon* t. VIII. str. 203 ale np. w *Thesaurus harmonicus* Besarda zaznacza ich 9 — kiedy p. Opieński odnalazł tam zaledwie 2.

Podaję tu spis kompozycji Jakóba Polaka i Jakóba Reysa, które wypisałem z tabulatur:

I. *Ioanni Bapt Besardi: Thesaurus harmonicus* 1603.

*Jacob Reys:* karta 9 i 10. **4 Praeludia**; karta 19 (p. 2.) 20 i 21 **3 Fantasiae**; karta 156—158 **8 Courantes**; karta 172 (p. 2.) **Fantasia nova**.

(P. Opieński: Fantasia nova i jeden kurant).

II. *Joachimi van den Hove: Delitiae musicae* 1612.

*Jacques Pollonois:* karta 55 i 56 **Une jeune Fillette**; karta 61 *Brande Honneur*, *Brande Wetsmunster;* karta 61. (p. 2.) *Brande Engleterre*, *Brande loctomdeyne;* karta 62 i 63 *3 Courantes.*

(P. Opieński: 3 kuranty).

III. *Georgii Leop. Fuhrmanni:* Testudo Gallo-Germanica 1615.

*Pollac* str. 15: *Fantasia.*

p. *Sig. Jacobum* str. 141. 142. dwie *Braules.*

(P. Opieński podał to samo).

IV. *Joan. Bapt. Besardi: Concertationes musicae* 1617.

*Jacob il Pollonese:* str. 37 dwie *Gagliardy.*

(P. Opieński to samo).

Rozumie się samo przez się, że w pominiętych przez siebie kilkunastu kompozycjach, stanowiących dwie trzecie całego materjału podlegającego badaniu, uzyskałby p. Opieński więcej podstawy do porównań między indywidualnością Polaka i Reysa i doszedłby do rezultatów ściślejszych. Odkładając na później bardziej szczegółowe uwagi o kompozycjach Jakóba Polaka i Reysa, zaznaczam, że właśnie w nieznanych p. Opieńskiemu kompozycjach J. Polaka, szczególnie w długiej i ślicznej *une jeune filette* znajdziemy usprawiedliwienie dla chwały, jaka go otaczała, z wszystkich zaś innych talent jego wyda się nam bardziej bogatym i różnorodnym.

Zdaje mi się, że słuszność i konieczność tego uzupełnienia uzna sam p. Opieński.

* * *

***Odpowiedź.***

Uznając, stosownie do ostatnich słów d-ra Z. Jachimeckiego, „słuszność i konieczność“ jego uzupełnienia, zaznaczam, że istota owego przeoczenia, ktore dr. Jachimecki nazywa fatalnem, leży nie w samym spisie utworów — który posiadam równie dokładny — lecz w *braku* zaznaczenia, że w artykule podaję spis jedynie

wziętych przeze mnie do porównawczego rozbioru kompozycji — pod nazwiskami Jakóba Polaka i Jakóba Reysa znalezionych.

Nie chodziło mi w artykule moim o „usprawiedliwienie dla chwały“ imienia Jakóba Polaka, lecz o poruszenie kwestji — którą jeden z cytowanych przez d-ra Jachimeckiego „znawców muzyki lutniowej“: p. J. Ecorcheville nazwał w liście do mnie pisanym „toutafais palpitant.“ Żałuję też bardzo, że prócz owego uzupełnienia dr. Jachimecki nie zajął się właśnie bliżej problematem przeze mnie wytoczonym oraz metodą przeze mnie użytą, coby było rzeczą większej wagi i trudniejszą, niż mechaniczna kontrola indeksu. M. Brenet w artykule, cytowanym przeze mnie „Notes sur l'histoire du Luth en France“ zaznacza, że wogóle *nie wie* o istnieniu jakichkolwiek kompozycji Jakóba Polaka: nie ujmuje to jednak tej rozprawie żadnej wartości, i, pisząc o niej, nie uważałem nawet za stosowne wytykać tego błędu zasłużonej badaczce (M. Brenet jest pseudonimem pani Marji Bobillier).

Co zaś do spisu dzieł, podanego przez D-ra Jachimeckiego, zaznaczyć muszę następującą poprawkę: z ośmiu wyliczonych przez niego, u Besarda znajdujących się kurantów, jedynie **jeden**, tj. pierwszy na str. 156, a nosi podpis J. Reys— co do następnych siedmiu niema żadnej pewności ani dowodu, aby były tego samego autora. Branie pod uwagę kompozycji („Delitiae“ Joachima van den Hove) „Une jeune Fillette“ Msr. Jacques Pollonois, nie przedstawiało dla mnie interesu z tego względu, że 1-o) analogicznej kompozycji Jakóba Reysa nie znalazłem, 2-o) że kompozycji pod tym tytułem znajduje się we współczesnych tabulaturach więcej (np. w Tesaurus Besarda jest na str. 131 księga 7-ma utwór: „une jeune fillette“ przez wydawcę ułożona) i nie ma gwarancji, czy „une jeune fillette“ jest oryginalną kompozycją Jakóba czy też transkrypcją jakiejś znanej innego autora piosenki. Może to byc analogiczny wypadek z umieszczonymi w „Theatrum longae amplissinum... Lovanii 1571“ kompozycjami Arcadelta („Che piu foco“) i Rogera („d'Amour me plains“), które w tabulaturze owej w transkrypcji na lutnię figurują jako utwory Backfarka.

Powtarzając więc raz jeszcze, że rzeczone uzupełnienie d-ra Jachimeckiego wobec niedość jasnego postawienia przeze mnie kwestji spisu dzieł obu autorów uważam za pożądane i pożyteczne, zaznaczam, iż wolałbym był jednak, aby równocześnie mniej się gorszył sprawą nie zasadniczą, a więcej zajął istotną stroną rozprawy.

HENRYK OPIEŃSKI.

---

6 EMIL JAQUES DALCROSE.

# Nauka gry fortepjanowej a wychowanie muzyczne.

(*Ciąg dalszy*).

Oto mamy do czynienia z dzieckiem, które jest doskonale obznajmione z zasadami metryki i zna znaki służące do jej uzmysłowienia. Kiedy tak przygotowane dziecko zaczyna studjum gam i tonacji, to chodzi tu o dźwięki *muzyczne*, przy czem na pierwszy plan występuje zmysł słuchu. Nie powinno być różnicy zdań co do środka, jakiego należałoby użyć, aby zapewnić słuchowi korzystną drogę rozwoju. Polega on na pokazaniu dziecku różnicy między całym a półtonem. Pjanista zna tylko jedną gamę, podążającą od toniki do toniki, którą transponuje wedle potrzeby do innych tonacji. Różnica między jedną a drugą tonacją ogranicza się u niego do różnicy, jaką stwarza odmienne palcowanie. Ten brak pamięci dźwiękowej jest właściwy tym wszystkim uczącym się harmonji, którzy zaczęli naukę muzyki od fortepjanu. Kiedy już raz poczucie dźwięku muzycznego utożsamiło się ze zmysłem dotyku, a ucho nie pełni swoich funkcji z po-

trzebną do tego świadomością, to wszelki postęp w nauce muzyki jest wykluczony, o ile nie wytęży się wszystkich sił, aby napowrót odzyskać utraconą zdolność oceny wartości audytywnych. W proponowanym przeze mnie systemie wychowania ma ucho dziecka sposobność wykształcić się bez pomocy jakiegokolwiek innego instrumentu i jedynie przy pomocy własnego głosu; zanim przystąpimy do rozpoznawania rozmaitych tonacji powinno się przedewszystkiem nauczyć rozróżniać następstwa całych i półtonów, zachodzące w poszczególnych gamach, objaśnić budowę gam majorowych i sposób rozpoznawania tychże.

Wystarczą 2 — 3 miesięce, aby dzieci zrozumiały tę rzecz dokładnie i nabrały wprawy w odpowiedniem szeregowaniu dźwięków. Wtedy dopiero można być pewnym dalszych postępów w udoskonaleniu funkcji słuchu, i że po pewnym czasie wyrobią sobie uczniowie słuch absolutny—pod tym jednak warunkiem, że nie będą się uczyć gry na żadnym instrumencie przed ukończeniem studjów przygotowawczych. Wystarczy bowiem jeden miesiąc zawcześnie pobieranej nauki gry na fortepjanie (przed zupełnem wykształceniem ucha), aby zniweczyć osiągnięte dotąd wyniki.

Zaznaczyłem już poprzednio, że przy studjach wyrabiania muzykalności powinni śpiewać sami uczniowie. W ten sposób funkcje wytworzenia tonu i pochwycenia go przez ucho dokonywują się w tym samym organiźmie, przez co musi powstać tak ścisła łączność między organami powstawania i uchwycenia dźwięku, że wszelki krok naprzód u jednego z nich nie może pozostać bez dodatniego wpływu na drugi. Znane są zresztą korzyści, jakie ma dla dzieci pierwsze wychowanie muzyczne, oparte na nauce śpiewu. Przedewszystkiem siedzenie przy fortepjanie przeszkadza fizycznemu rozwojowi dziecka, o ile nie zwróci się na to bacznej uwagi od samego początku. Trzy czwarte dzieci uczących się gry na fortepjanie ma wpadniętą klatkę piersiową i skurczone ramiona; niekoniecznie zbawiennie wpływają także na nerwy drgania instrumentu. Ile matek zaleca bladym córkom bezskuteczne pigułki żelazne, zamiast zaniechać na jakiś czas ćwiczeń na fortepjanie, aby im powróciła dawna świeżość i czerstwość młodzieńcza. W przeciwieństwie do tego ćwiczenia wokalne dają same korzyści: przyczyniają się do rozwinięcia płuc i rozszerzenia klatki piersiowej, do naturalnego trzymania ramion i przyśpieszają cyrkulację krwi.

Oczywista, należy kontynuować ćwiczenia oddechowe, należące do pierwszego okresu nauki także podczas studjum, które zajmuje się dźwiękiem. Kiedy przy pierwszej lekcji solfedgio każe się dzieciom głęboko odetchnąć, można zauważyć, że prawie wszystkie oddychają tylko górną częścią piersi. To powoduje natychmiastowe wzniesienie ramion i pleców, wydłużenie i ściągnięcie klatki piersiowej, co przeważnie jest skutkiem barbarzyńskiego zwyczaju noszenia gorsetów. Na słusznych podstawach opiera się domysł, że właśnie to zaniedbanie najniezbędniejszych wymogów hygieny jest w związku z tak miernem uposażeniem głosowem tylu dorastających panienek. Hollandja, dostarczająca obecnie ponad jedną trzecią najlepszych śpiewaków, jest obok Szwecji tym krajem, gdzie zaprowadzono w szkołach pospolitych i muzycznych jak najskrupulatniejsze i systematyczne kursy poświęcone ćwiczeniu oddechu, które tak przyczyniają się do wzmocnienia i rozwinięcia wszystkich muskułów piersi. Swobodne ruchy muskułów klatki piersiowej wyswobadzają i ułatwiają funkcje muskułów gardła. Kto potrafi nabrać w płuca dużo powietrza, zatrzymać je tam długo, a w stosownej chwili wypuścić, uniknie śpiewania przez gardło lub przez nos. Ponadto osiągnie głos taką rozległość, jakiej nigdy nie dają same ćwiczenia wokalne. Wszyscy nasi nauczyciele śpiewu skarżą się, że uczniowie mają ogromnie wiele wad w głosie, do usunięcia których nieraz czasu nie wystarcza. Po większej części są te wady następstwem złego obchodzenia się z gardłem w dzieciństwie. Ileż to mamy głosów zmęczonych, złamanych dlatego, ponieważ każe się dzieciom w szkole śpiewać głosem piersiowym za wysoko! Niejeden nauczyciel śpiewu poleca w takim wypadku przedewszystkiem odpoczynek kilkumiesięczny, a nawet przez cały rok. Czy jednak nie jest ten środek leczniczy gorszym od samego zła? Czy np. odzyska zmęczona noga napowrót swobodę ruchów i krzepkość, jeżeli skażemy ją na kilkotygodniową bezczynność? Zaiste, za mało jeszcze rozumiemy się na pielęgnowaniu śpiewu—a nasze szkoły ogólno kształcące, ani też muzyczne nie spełniają jeszcze swoich obowiązków w tym kierunku. Goethe wyjaśnia w jednem ze swoich dzieł, że śpiew powinien być w pierwszym okresie początkowej nauki dla dzieci podstawą całego wychowania fizycznego, moralnego i duchowego.. Powszechnie znane są inne korzyści, jakie płyną z nauki śpiewu, a więc: znakomite przygotowanie do czytania nut à vista ważne zarówno dla solistów, jak i śpiewaków chórowych i pjanistów i t. d. Ale dodatnie ruzultaty można

osiągnąć tylko wtedy — powtarzam jeszcze raz — jeżeli nie rozpocznie się zawcześnie nauki gry na jakimkolwiek instrumencie.

(*D. c. n.*).

# Z sali Filharmonji.

(2-gi koncert symfoniczny; koncert kameralny; 2-gi wielki koncert symfoniczny; koncerty historyczno-pedagogiczne.

2-gi koncert symfoniczny p. Grzegorza Fittelberga przyniósł nam 3 nowości: koncert brandenburski I. S. Bacha Nr. 2, IV symfonię Brahmsa i poemat symfoniczny R. Straussa „Don Quixote".

Koncert Bacha i symfonia Brahmsa, chociaż ogromnie różnią się co do faktury i czasu powstania (przeszło 150 lat różnicy), należą do muzyki absolutnej, dążącej do stworzenia czystego piękna muzycznego w formach możliwie doskonałych. Poemat Straussa odwrotnie—jest to wytwór dzisiejszej polifoniczno-instrumentacyjnej wirtuozerji, mającej na celu głownie efekty kolorystyczne i uzmysłowienie zapomocą pewnych powtarzanych formułek treści literackiej, z góry narzuconej słuchaczowi

2-i brandenburski koncert Bacha jest dziełem pięknem w każdym pomyśle, w każdej linii melodyjnej, które poruszają się ze swobodą zdumiewającą Najpiękniejsze jest Andante, część środkowa, w której boski liryzm Bacha sięga szczytu doskonałości i szlachetności wyrazu. Równie piękną muzykę można spotkać chyba u Beethovena i Mozarta.

Symfonje Brahmsa są dalszym ciągiem rozwoju tej formy, pchniętej tak daleko naprzód przez Beethovena. Nie będąc tak wielkim jak jego poprzednik, nie zdołał Brahms uchylić się od wpływu wielkich muzyków niemieckich (Händel, Beethoven), ani tak daleko posunąć rozwój formy,—zrobił jednak to, że dążył w kierunku, wskazanym przez mistrzów, rozwijając coraz bogaciej rytmikę i tematy. Brahms, jako muzyk absolutny, jest głównie lirykiem i zarówno umie stworzyć nastrój jasny, pogodny, jak i ponury. Symfonja IV różni się od poprzednich dzięki swemu nastrojowi, wyłącznie prawie ponuremu: nieco jaśniejsza 2 część, Andante, jest jakby przykryta matową zasłoną kolorytu instrumentów dętych drewnianych i waltorni. Część I symfonii, Allegro non troppo, zaczynająca się tematem, granym przez skrzypce na tle arpedżjów wiolonczeli i altówek tchnie jakąś niewysławioną tęsknotą z odcieniem rezygnacji; zjawiający się później 2-i temat o wojowniczym charakterze nie w stanie jest rozjaśnić głębokiego smutku tej części. Część drugą zaczynają waltornie *forte* w a mol. Po tym wstępie 1-szy klarnet zaczyna śliczną kantylenę w E-dur, 2 klarnet towarzyszy mu, portącając o d, c, (e, d, c, h—tonacja 'rygijska), co zaciemnia jaskrawy kolor tonacji E-dur. Myśl druga tej części, stanowi kontrast do pierwszej dzięki trójkowemu rytmowi i staccato, lecz na krótko tylko przerywa melancholijny nastrój całości. Te dwie części są najpiękniejsze w symfonji, są arcydziełem ze względu na zaklęcie głębokich myśli w piękne formy muzyczne. Część III jest doskonałym kontrastem do 2-ch pierwszych, jest to scherzo na ($^2/_4$ nie jest ten rytm tak rzadki u klasyków; u Beethovena spotykamy go niejednokrotnie), o charakterze nieco rubasznym, miejscami szlachetnym, miejscami dzikim. Zbyt mocnymi akcentami łatwo jest zmienić myśl autora: za mocne uderzenie 2-ej ósemki tematu nadaje charakter zupełnie odmienny (z pewnością Brahms o tem nie myślał, bo zresztą mógł zaznaczyć *sf*). Część IV — chaconne z warjacjami. Za temat służą pierwsze 8 taktów; nuty: $e^1$. $fis^1$, $g^1$, $a^1$, $ais^1$, $h^1$, h, $e^1$; na tle tego tematu rozsnuwa Brahms 31 warjacji. Robota i pomysły są nadwyraz mistrzowskie. Przenosząc nuty tematu do różnych głosów, daje Brahms moc kombinacji polifonicznych i harmonicznych, nie transponując ani razu nut tematu do innej tonacji (o ile nie liczyć zmiany e-mol na E-dur)! jednocześnie pamięta wciąż o treści i kilkakrotnie przypomina temat pierwszy. Koda — są to proste kadencje w e-mol dla zaokrąglenia całości, która wogóle jest imponującą pod względem logiki budowy.

„Don Quixote", rozważamy z punktu widzenia zwolenników R. Straussa, może być uważany za utwór bardziej od innych udany ze względu na to, że Strauss wynalazł sposób ilustrowania np. takich momentów jak kręcenia się skrzydeł wiatraków, lecenia przez powietrze etc. Jeżeli jednak chcemy zbadać to dzieło jako utwór muzyczny, nie możemy go brać ze strony podobnej. Zainteresować nas może natomiast charak-

terystyka postaci i strona czysto muzyczna. Temat, charakteryzujący postać Don Kichota nie jest zbyt udatny. Don Kichot pomimo swej śmieszności był osobą nieszczęśliwą, postacią tragiczną, a Strauss, dając skoczne tony tematu zbyt powierzchownie traktuje myśl Cervantes'a. Bardziej udanym jest temat Sancho Pansy, ponieważ płytkość tematu można złożyć na karb pochodzenia giermka i jego roli w powieści; również charakterystyka (na $^5/_4$) dziewczyny wiejskiej jest dobrze pomyślaną z tego samego względu, ze strony jednak muzycznej są te tematy bardzo pospolite. Imponującą jest technika instrumentacyjna i wirtuozerja polifoniczna Straussa. Wziąwszy je ze strony wyrazu piękna muzycznego, spostrzeżemy w tej błyszczącej wirtuozerji dużo balastu w postaci błahych dowcipów muzyczno-realistycznych.

Don Kichot był wykonany bardzo dobrze; nie możemy tego powiedzieć o koncercie Bacha (z wyjątkiem Andante).

§ Podstawą dobrego kwartetu jest, jak wiadomo, możliwie idealne ustosunkowanie siły brzmienia każdego instrumentu i, co najtrudniejsze, możliwie jednakowe wniknięcie każdego z grających w istotę odtwarzanego utworu. Grając w kwartecie należy zastosować się do reszty grających.

W kwartecie p. Kochańskiego przedewszystkiem zwraca uwagę przewaga brzmienia 1-ch skrzypiec. P. Kochański niewątpliwie posiada ton największy ze swych kolegów i instrument najlepszy, a że przytem siedzi najbliżej estrady i zasłania sobą drugiego skrzypka, zagłusza go przeważnie. Wyjścia i rytmika 2-ch skrzypiec i altówki są najpewniejsze, tłumaczyć rutyną i skromnością mniej ważnych instrumentów. Z dzieł wykonanych na omawianym wieczorze kameralnym, menuet w kwartecie Haydna, grano... „z zaeięciem". Tempo Allegra kwat. a-mol R. Shumanna było znacznie szybsze, niż jest wskazane; powinno się grać ćwierciową z kropką jak ósemkę wstępu, mniej więcej podług M. M. 69, tymczasem Allegro było grane prawie na 100!

Partję fortepianową w Trio B-dur Beethovena grał doskonały kameralista, p. Melcer.

P. RYTEL.

Sprawozdanie z 2 koncertu symfonicznego („Trystan i Izolda") i z koncertów historyczno-pedagogicznych z braku miejsca odkładamy do następnego numeru. RED.

# Echa z prowincji.

*Lublin, w październiku.*

(Z Towarzystwa muzycznego).

Rozpoczęcie sezonu muzycznego w naszem mieście datuje się niespełna od miesiąca, tj. od inauguracyjnego koncertu w Tow. muzycznem. Jakkolwiek od września już gościła tu kilkanaście dni opera włoska Gonsaleza, to jednak przygodnej tej imprezy, mającej wszystkie cechy wędrownych oper (kilka dobrych pierwszych głosów przy średnich chórach i nieznośnej orkiestrze) nie można uważać za poważny czynnik artystyczny. Koncert inauguracyjny przedstawił niezwykle uzdolnionego wiolonczelistę, p. Bema, laureata konserwatorjum w Brukselli, oraz p. Przesmyckiego, śpiewaka estradowego, który na początku swej karjery ujawnił rzadkiej piękności głos i dobrą emisję przy braku ożywienia w wyrazie.

Nastrój na sali panował bardzo serdeczny. Ton życiu muzycznemu każdego większego miasta powinny nadawać odpowiednie instytucje, stworzone dla celów kulturalno-społecznych, a zatem obowiązane działać według pewnego planu i dające wskutek tego rękojmię utrzymania ruchu koncertowego na pewnym poziomie artystycznym Takiemi instytucjami są towarzystwa muzyczne, na ich więc działalności powinien się odbijać całokształt i poziom ruchu muzycznego danego miasta. Towarzystwo muzyczne w Lublinie, które w ciągu lat ostatnich — tak z powodów ogólnej natury, jak i z powodu niedomagań wewnętrznych — nie odegrało należnej mu roli w swoim zakresie, obecnie zaczyna się ruszać, rozwijać ruchliwą działalność. Zło zaczęto poprawiać od źródła — a więc po dłuższem kierownictwie artystycznem, będącem w rękach amatorów, na dyrektora za-

angażowano artystę-muzyka, p. Adama Wyleżyńskiego. Objąwszy kierownictwo Towarzystwa muzycznego, nowy dyrektor miał do rozporządzenia tylko rozproszone kadry chóralne. Dziś zaś siły, przygotowujące się do produkcji na estradzie Towarzystwa muzycznego, przedstawiają się tak: chór mięszany (osób 30), orkiestra (osób 28), oraz zespół kameralny. Nie przesądzając przyszłych wyników artystycznych, tak energicznie podjętych starań, trzeba z całem uznaniem przyklasnąć zorganizowaniu powyższych 3 zespołów, które w każdej poważnej instytucji muzycznej powinny być czynnikami podstawowymi

Pozatem dyrektor Wyleżyński zapowiada szereg sił solowych, które dotąd w Lublinie nie występowały. *b. d.*

# Kronika.

= **Ku czci Noskowskiego** odbył się 7 listopada w sali starego teatru w Krakowie koncert symfoniczny pod dyrekcją Hocka. Program składał się wyłącznie z dzieł twórcy „Stepu.“ Grano uwertury: „Szkice węglem“ i „Nowy don Kiszot“, Poloneza elegijnego, ostatnia część symfonji „Per aspera ad astra“. Współudział w koncercie brała śpiewaczka p. Wawnikiewicz-Tatarczuchowa (pieśni: „Astry“, „Z pielgrzymich piosnek“, „Smutno“, „Pytasz się czemu...“

= **Kraków**. 18 listopada koncertować będzie w sali Starego teatru skrzypek Thibaud. 24 i 30 listopada wystąpi kwartet brukselski (pierwszy wieczór obejmuje utwory Głazunowa i Beethovena, drugi — Haydna, Debussy'ego i Schumanna.

= **Wieczór Chopina w Petersburgu**. 3 listopada w Petersburgu w Klubie polskim odbył się wieczór poswięcony twórczości Fryderyka Chopina. Skromny wieczór przekształcił się w uroczyste święto. Program bogaty, ilustrujący wszechstronnie twórczość wielkiego poety tonów znalazł znakomitych interpretatorów wśród artystów polskich i rosyjskich. Grał na wiolonczeli prof. Wierzbiłowicz, śpiewał tenor Suprunienko, baryton Kedrow, grali nokturny pp. Lomanowska i Tolaryko, występowała p. Zaleska. Sala była przepełniona. Prasa petersburska z entuzjązmem pisze o tym wieczorze.

= **Paderewski** (jak zapewnia „Allgemeine Musik Zeitung“) zajęty jest obecnie przeróbką opery „Manru.“ Dzieło mistrza ma się ukazać w nowej szacie na scenie opery komicznej w Paryżu. Mistrz wyjeżdża z posiadłości swej w Morges do Anglji na szereg koncertów. W Londynie będzie też wykonana w tym czasie jego nowa symfonja.

= **Władysław Żeleński** pisze na odsłonięcie pomnika Kościuszki w Waszyngtonie (w maju 1910 r.) kantatę, zamówioną przez Związek Śpiewaków polskich Ameryki Północnej. Będzie to dzieło na chór mięszany z solo basowem i z tow. instrumentów dętych. Słowa napisał Bogusław Adamowicz.

= **P. M Gembarzewska**, po dwuch latach pobytu w drezdeńskiej operze królewskiej, gdzie występowała pod pseudonimem M. von Falken, przenosi się obecnie do opery w Budapeszcie. Przez pierwszy rok artystka ma prawo śpiewania wszystkich partji po włosku i *po polsku.*

= **Jerzy Lalewicz** (Kraków) daje dnia 27 listopada koncert w Berlinie, w sali Blüthnera z orkiestrą symfoniczną Blüthnerowską. Program obejmie trzy koncerty fortepjanowe: Melcera II koncert c-mol, Beethovena Es dur i Liszta Es-dur. W tydzień potem odbędzie się w tej samej sali recital prof. Lalewicza z programem w przeważnej części złożonym z dzieł Chopina. Po Berlinie wystąpi artysta na koncertach w Karlsruhe, Mannheimie, Frankfurcie n. M. i Heidelbergu. Po Nowym Roku Lalewicz grać będzie w Wiedniu

= **„Marja“ Melcera**. Opera komiczna w Berlinie rozpoczęła pertraktacje z Henrykiem Melcerem o wystawienie opery „Marja.“

= **Józef Hofman** koncertował 28 października i 2 listopada w Libawie w sali Kurhauzu. 6 listopada brał udział w koncercie symfonicznym Al. Siloti w Petersburgu (na programie były dzieła: koncert d-mol Rubinsteina i koncert es mol Ljapunowa).

16 b. m. daje Hofman w sali Filharmonji Warszawskiej „recital“ poświęcony Chopinowi. Dochód z tego koncertu przeznacza Hofman na budowę pomnika Chopina w Warszawie. 19 b. m. grać będzie w Wilnie.

= **Juljusz Wertheim** urządza dnia 12 b. m. w sali Beethovena w Berlinie ze współudziałem skrzypka, Alfreda Witten-

berga, wieczór sonat z bardzo bogatym programem.

= **Henryk Melcer** dyrygował 11 b. m. koncertem symfonicznym w Kijowie, na którym wykonane były między innymi „Odwieczne Pieśni“ Karłowicza i koncert fortepjanowy Melcera (w interpretacji autora).

= **Józef Sliwiński** koncertował 28-go z. m. w Libawie. Obecne tournée artystyczne znakomitego pjanisty obejmuje następujące miasta: Mitawa, Rewel, Riga, Wilno (21 b. m.), Kijów (25 b. m.).

= **Artur Rubinstein** koncertuje 12 b.m. w Krakowie. Na programie znajdują się między innymi utwory fortepjanowe Karola Szymanowskiego. Jest to pierwszy występ Rubinsteina w podwawelskim grodzie.

= **P. Zofja Dawidsonówna** koncertowała 5 b. m. w Krakowie wraz z Antonim Hekingiem, słynnym wiolonczelistą holenderskim. Program zawierał między innemi sonatę wiolonczelową op. 16 Rachmaninowa.

= **P. Helena Łopuska-Wyleżyńska** koncertować będzie 10 grudnia w Lipsku w sali Kaufhausu.

= **Margot Kaftalówna** wystąpiła w tych dniach na scenie Opery włoskiej w Bolonji. Artystka wykonała partję Brunhildy, budząc silne wrażenie. Publiczność przyjęła artystkę bardzo gorąco, a krytyka bolońska wyraża się o talencie p. Kaftalówny z wielkiemi pochwałami.

= **Ignacy Friedmann** wyrusza w ciągu listopada w drugą podróż koncertową po miastach Skandynawji. Do Chrystjanji, gdzie artysta grał we wrześniu trzykrotnie, zaproszono go obecnie znowu na trzy koncerty. Po dwa razy grać będzie w Sztokholmie, Kopenhadze, raz w Skiem, Bergen i Upsali.

= **„Lirnik“.** Pod takim tytułem zaczął wychodzić w Warszawie tygodnik, poświęcony sprawom muzycznym, społecznym i naukowym.

= **Konkurs imienia Rubinsteina,** który odbywa się co lat pięć w jednej ze stolic europejskich (Berlin, Paryż, Petersburg, Wiedeń), rozsądzony będzie w roku 1910 w Petersburgu. Konkurs ten w myśl testamentu Rubinsteina rozgrywa się o dwie nagrody po 5000 franków za kompozycję na fortepjan i orkiestrę i za grę na fortepjanie. Z dotychczasowych laureatów uzyskał nagrodę między innymi Henryk Melcer za kompozycję.

## Bibljografja i nowości muzyczne.

**L. Nassberg.** Utwory fortepjanowe. Są to kompozycje, jakich jest bardzo dużo, za dużo nawet. Scénes militaires, również Valse brillante, Chanson triste i Gavotte obfitują w rytmy i harmonje jednostajne i już od dawien dawna zużyte. Czas już zaprzestać pisania takich „kompozycji.“ Nieco lepiej przedstawia się etiuda „Fileuse“, ale tylko w tym wypadku, jeżeli ją traktować wyłącznie jako etiudę.

*P. R.*

**W. Miszułowicz.** Op. 1 Chanson triste na fortepjan, op. 3 i Humoreska na skrzypce z fortepjanem. W utworach tych uderza przedewszystkiem brak erudycji muzycznej; to tylko tłumaczy niezmiernie płytki wstęp w Chanson i niewybredność w prowadzeniu melodji, co cechuje obie kompozycje. Czuć miejscami coprawda chęć autora wgłębienia się w wypowiadane myśli, ale chęci pozostały tylko chęciami.

*P. R.*

**Nokturny i ballady Chopina,** studjum Jakóba Hunckera, przełożyła z angielskiego Marja Finklówna. Lwów, 1908.

## Prasa polska o muzyce.

*Dr. Chybiński Adolf.* Zygmunt Noskowski, wspomnienie pośmiertne. „Sfinks“, zeszyt wrześniowy.

*F. Hoesick,* Fryderyka Chopina pierwsze lata w Paryżu (1831—1838). Studjum bjograficzne „Przewodnik naukowy i literacki“, zeszyt sierpniowy.

*Dr. Jachimecki Zdzisław.* Opera w Krakowie. „Przegląd Polski“, zeszyt sierpniowy i wrześniowy.

*Dr. Jachimecki.* Z. Noskowski. Wspomnienie pośmiertne. „Przegląd Polski“, zeszyt październikowy.

*Opieński Henryk.* Gimnastyka rytmiczna systemu Jaques Dalcroze'a. „Nowa Gazeta.“

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

# Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

### Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 69.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Rytel Piotr, Dluga 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

### Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Niecała 12-8, przyjmuje od 10—12 i od 5—7.
Kopytowska Marja, Widok 15.
Lewicka Wilhelmina Krak. Przedm. 38.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
ZyndramKościałkowska L., Barbary 8 m. 20.

### Nauczyciele gry fortepianowej.

Brenner Dorota, S-to Krzyska 43.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 17.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 45.
Gawroński Wojciech, Składowa 4.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Kruziński Wincenty, Nowy Świat 24—14a.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 27.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Ś-to Jańska 2.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Różycki Aleksander, prof, Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytlówna Aniela, Długa 29.
Sędzimir Wiktorja, Złota 57.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonora, Chmielna 29.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wiśnicka Janina, Erektoralna 20.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.
Zawirski Marek, prof., Zielna 7.

### Nauczyciele gry skrzypcowej.

Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Okólnik 7.
Dłutowski Wojciech, Smolna 15
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Oziminski Józef, Hoża 35.
Stiller Emil, prof. Leszno 53.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

### Nauczyciele gry na wiolonczeli

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

### Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 69.
Godecki Tomasz, Ś-to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Chmielna 23.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

### Kierownicy chórów dziecięcych.

Lipińska Bronisława, Żórawia 21

### Kierownicy zespołów orkiestrowych.

Konopasek Feliks, Chmielna 56.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Oziminski Józef, Hoża 35.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

### Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

### Zespoły na dwa fortepjany

Dąbrowska Marja, Hoża 3, przyjm. od 3—7.

### Związki.

Związek muzyków, Chmielna 30.
Związek Polskiej Mł. Muz., Krak. Przedm. 2 m. 5.

---

### Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych na prowincji.

*Częstochowa.*

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.) lekcje fortepjanu, teorji, harmonji, instrumentacji.

*Kijów.*

Wielohorski Aleksander, Wielka Żytomierska 38, m. 6, lekcje fortepjanu i przedmiotów teoretycznych.

*Włocławek.*

Neumark—Sokołów Wera uczennica prof. Teichmüllera w Lipsku; lekcje gry fortepjanowej.

*Kraków.*

Heumann Stanisława, Batorego 18; lekcje śpiewu solowego.

Umeblowania stylowe **LUDWIK ORTHWEIN** w Warszawie, Mazowiecka 2.
(*Magazyn znacznie powiększony*).

**Wyroby Platerowane Tow. Akcyjnego** **Norblin, Br. Buch i T. Werner** *w WARSZAWIE.*
MAGAZYNY: Krakowskie-Przedm. 67 i Marszałkowska 127
w Łodzi, Piotrkowska 11, dom Scheiblera.

**Żądajcie tylko** uznane za najlepsze płyty gramofonowe „SYRENA".

## Restauracja „BRISTOL" w Warszawie.

Żądajcie wszędzie Mydło „MODERNE", Ekstrakt „Exquis" wodę kolońską „Hollandaise" T-wa Akc. Fr. Puls.

WYKWINTNE LIKIERY FRANCUSKIE
„PRUNELLE AU COGNAC" „SUC"
SIMON AINE CHALON SUR SAONE

Najlepsze czekolady w świecie **GALA PETER** **KOHLER**



**Elixir do zębów „Glossa"**
O przyjemnym smaku, nie ustępujący tego rodzaju zagranicznym środkom.
Wyrabia apteka **E. GESSNERA**
w Warszawie, Jerozolimska 27.



*Karol F. FISER*
WARSZAWA,
*Mazowiecka 10.*
Kompletne Urządzenia Biurowe.

**Zegarki OMEGA**
Dostać można u pierwszorzędnych zegarmistrzów.

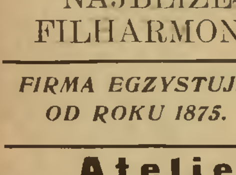
Największe powagi lekarskie całego świata polecają PASTYLKI

**GÉRAUDEL'a**

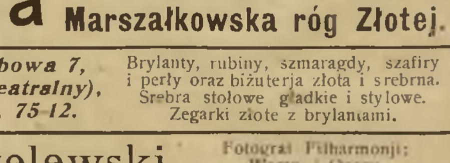
jako środek leczniczy, usuwający radykalnie **chrypkę, katar, kaszel** oraz wszelkie choroby dróg oddechowych. Cena pudełka 85 kop.
**UWAGA**: Oryginalne pudełka zaopatrzone są w **czerwoną** etykietę z firmą głównego przedstawiciela na Królestwo i Cesarstwo: „Fabian Klingsland, Warszawa".



Gorsety
**„AURELJA"**
Pierwszej w kraju Mistrzyni Akad. Paryskiej.
Marszałkowska 115, Telefon 53-07.
Chmielna 29, Telefon 72-62.
Elektoralna 47. Telefon 82-51.




Herman & Grossman
**Warszawa, Mazowiecka 16.**
WARSZAWA — MOSKWA.
**Fortepiany, Pianina „Angelus Orchestral"**
**„SYMPHONY"** pianino „CROWN".
*Telefon 5-55.*
CENNIKI ILLUSTROWANE GRATIS.




NAJBLIŻEJ FILHARMONJI **Wielka Kawiarnia** **St. OSTROWSKIEGO Marszałkowska róg Złotej.**

*FIRMA EGZYSTUJE OD ROKU 1875.* L. Lipiński **Magazyn i Fabryka Wyrobów Jubilerskich.** *Wierzbowa 7, (Plac Teatralny), Telef. 75-12.*
Brylanty, rubiny, szmaragdy, szafiry i perły oraz biżuterja złota i srebrna. Srebra stołowe gładkie i stylowe. Zegarki złote z brylantami.

**Atelier „MODERNE"** *Marszałkowska 131. Telefon 31-69.*

E. Modzelewski *Marszałkowska 81b, Telefon 30-52.* Fotograf Filharmonji, Warsz. i Opery. Zakład Artystyczno-Fotograficzny. Portretowy.

*Noisettine, Milka Yelma* **„SUCHARD"** *Najlepsze czekolady dostać można wszędzie.*

„WALDSZLESCHEN" Poleca się **Piwo Pilzeńskie i Monachijskie** *we wszystkich Handlach Win i Restauracjach.*